

MICHAŁ BORODO 

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
michal.borodo@ukw.edu.pl

MAGDALENA SIKORSKA

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
mags@ukw.edu.pl

PRZEKŁAD KSIĄŻKI OBRAZKOWEJ NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI SHAUNA TANA

Abstract

The Translation of Picturebooks: Shaun Tan’s Works as a Case in Point

The article concentrates on the translation of visual literature in general and the translation of picturebooks in particular. It first discusses the specificity of this kind of literature and overviews the research on the translation of picturebooks, especially with regard to the various types of relationships between words and pictures and the ways in which such relationships may be transformed in translation. In the second part, the article focuses on the artistic output of Australian writer and illustrator Shaun Tan. It examines the Polish translations of two picturebook stories by this author, that is *The Red Tree* and *The Lost Thing*, published by Kultura Gniewu in 2014. The article emphasizes that a picturebook is a special kind of text in which the message is conveyed by interdependent words and pictures, which both contribute to communicating meaning that neither could express alone. Although seemingly simple to translate, a picturebook may nevertheless constitute a challenge for the translator. The article also sheds light on the translation of the words that are an integral part of illustrations, the result of the cooperation between translators, graphic artists and editors.

Key words: picturebooks, picturebook translation, verbal – visual relationship, Shaun Tan, visual literature.

Słowa kluczowe: książki obrazkowe, przekład książki obrazkowej, relacja słowo – obraz, Shaun Tan, literatura wizualna.

Wprowadzenie

Książka obrazkowa (z ang. *picture book* lub *picturebook*) to szczególny rodzaj literatury, której potencjał interpretacyjny ujawnia się dopiero w zetknięciu tekstu z obrazem. W związku ze stosunkowo niską pozycją w hierarchii literackiej oraz specyficznymi proporcjami tekstu względem obrazu książka obrazkowa wydaje się nietrudna do przetłumaczenia – to często zaledwie kilka, kilkanaście zdań, podczas gdy rolę dominującą odgrywa obraz. Lapidarność tekstu i pozorna prostota oraz minimalizm składniowy i leksykalny mogą jednak niekiedy stanowić dla tłumacza pewne wyzwanie.

Druga myśl, którą chcielibyśmy zaakcentować w tym artykule, dotyczy występującego w książce obrazkowej specyficznego rodzaju tekstu, który stanowi integralną część ilustracji. Wkomponowany w szatę graficzną oryginału, jest on często na pierwszy rzut oka niezauważalny. Niekiedy bywa tłumaczony, innym razem jest pozostawiany w wersji niezmienionej. Zastanowimy się nad przekładem tego rodzaju języka wplecionego w oryginalną szatę graficzną, tego „tekstu-nietekstu”, drugoplanowych, peryferyjnych słów, które stanowią integralną część analizowanych przez nas w artykule utworów.

Omawiając powyższe zagadnienia, skupimy się na wybranych przykładach twórczości australijskiego pisarza i ilustratora Shauna Tana. Analizie zostaną tu poddane dwie z trzech opowieści wchodzących w skład wydanego w 2014 roku przez Kulturę Gniewu polskiego tłumaczenia tomu *Zgubione, znalezione* (tytuł oryginału *Lost and Found*): *Czerwone drzewo* (oryg. *The Red Tree*) oraz *Zguba* (oryg. *The Lost Thing*).

Książka obrazkowa i relacje słowo – obraz

Wraz z intensywnym rozwojem różnorodnych form literatury wizualnej pojawiają się kolejne próby definicji jej gatunków. Książka obrazkowa doczekała się do tej pory wielu obszernych opracowań, głównie w piśmiennictwie anglojęzycznym (do najważniejszych publikacji na ten temat należą: Schwarzc 1982, Doonan 1983, Nodelman 1988, Agosto 1999, Lewis 2001, Nikolajeva i Scott 2001, Sipe 2012). Opracowanie Lawrence’a R. Sipe’a opisuje problem definicji samego gatunku i złożonych relacji słowo – obraz. Artykuł Sipe’a nie tylko uzmysławia skomplikowaną naturę i różnorodność książek obrazkowych, ale też ukazuje wielość perspektyw badawczych

(m.in. semiotyczną, fenomenologiczną, narratologiczną), które z jednej strony często się wzajemnie uzupełniają, ale z drugiej powodują wiele trudnień, choćby ze względu na problemy z przyporządkowaniem konkretnego tekstu do tej lub innej kategorii literatury wizualnej. Również w Polsce książka obrazkowa coraz częściej pojawia się jako temat badań i analiz (Zajac 2008, Cackowska 2010, Zabawa 2013, Sikorska 2014, Woszczak 2016). Przykład wymiany poglądów na temat pojemności znaczeniowej samego terminu, jakim jest „książka obrazkowa”, stanowi polemika Jerzego Szyłaka (2014) i Małgorzaty Cackowskiej (2014) wokół tezy Szyłaka, że każdy komiks jest książką obrazkową, natomiast nie każda książka obrazkowa jest komiksem. Polemika ta pokazuje, jak istotną rolę w ocenie literatury wizualnej mogą odgrywać subiektywne oceny poszczególnych badaczy.

Można nawet zaryzykować twierdzenie, że ani dokładna analiza, ani doświadczenie badacza nie zapewnią w pełni zobiektywizowanego spojrzenia, pozwalającego na jednoznaczne przyporządkowanie danego tekstu do tej lub innej kategorii literatury wizualnej. Biorąc pod uwagę wielość perspektyw badawczych, jak również wewnętrzne zróżnicowanie w obrębie gatunku, można się zgodzić ze spostrzeżeniem profesora Zygmunta Szweykowskiego (zaprezentowanym przez Zbigniewa Raszewskiego w jego wspomnieniach), że „[...] w historii literatury i w ogóle w historii sztuki podstawę badań musi stanowić opis, gdyż zjawiska artystyczne wykazują bardzo mało prawidłowości” (Raszewski 1997: 134).

Niemniej próby definiowania i kategoryzowania literatury wizualnej oraz relacji słowo – obraz są regularnie podejmowane przez teoretyków zajmujących się książką obrazkową i komiksem. Warto przytoczyć na przykład typologię teoretyka komiksu Scotta McClouda (1994; polskie tłumaczenie 2015) dotyczącą relacji pomiędzy słowem i obrazem. McCloud (1994 153–155) wyróżnia siedem rodzajów połączeń słowo – obraz, a więc:

- 1) połączenia „skupione na słowie”, gdy obrazy ilustrują w miarę kompletny tekst, nie wprowadzając nowych, istotnych znaczeń;
- 2) połączenia „skupione na obrazie”, gdy słowa służą jedynie jako „brzmieniowe” uzupełnienie sekwencji zdarzeń przedstawionej za pomocą obrazów;
- 3) połączenia „równomiernie skupione na słowie i obrazie”, które tym samym dublują się, wyrażając w zasadzie te same znaczenia;
- 4) połączenia „addytywne”, w których słowa wzmacniają lub rozwijają pewne znaczenia przekazywane przez obrazy – lub na odwrót;

- 5) połączenia „równoległe”, gdy słowa i obrazy wyrażają odmienne treści, nie zazębiając się w sensie znaczeniowym.;
- 6) połączenia określone mianem „montażowych”, gdy słowa występują jako integralna część obrazów;
- 7) połączenia „współzależne”, należące do najczęstszych i dotyczące sytuacji, gdy słowa i obrazy wspólnie wyrażają znaczenia, których każde z osobna wyrazić nie byłoby w stanie.

Typologia zaproponowana przez McClouda ma charakter jedynie informacyjny, a im bardziej zaawansowana artystycznie książka, tym bardziej skomplikowane relacje. W przypadku *Czerwonego drzewa* autorstwa Shauna Tana mamy do czynienia przede wszystkim z tą ostatnią relacją: zespolone z sobą obrazy i słowa dopiero w duecie w sposób kompletny wyrażają warstwy znaczeniowe utworu. Niemniej niektóre rozkładówki ujawniają relacje addytywne, równomierne, a w kilku fragmentach obserwujemy cechy montażu. W przypadku *Zguby* natomiast istotną rolę odgrywają połączenia, które McCloud określił mianem „montażowe”, a więc wplecione w ilustracje słowa stanowiące integralny element tej książki obrazkowej, choć nie brak tam elementów relacji addytywnych czy skupionych na słowie.

Sama książka obrazkowa to synkretyczny, dwukodowy rodzaj literatury znoszący klasyczny podział na słowo i obraz i dążący do jedności warstw wizualnej i werbalnej, co Wojciech Birek (2004: 285) nazywa pansemantrycznością. Choć Birek używa tego terminu w odniesieniu do komiksu, może być on wykorzystany także do opisu zjawiska współtworzenia znaczeń w innych rodzajach literatury wizualnej. Jedność warstw werbalnej i wizualnej, charakteryzująca książkę obrazkową, to działanie każdej z nich na rzecz wspólnej, zintegrowanej koncepcji artystycznej. Wspomniana jedność nie jest kategorią zero-jedynkową, lecz powinna być rozpatrywana jako spektrum, na którym z jednej strony znajdują się dzieła o mniejszym stopniu zespolenia współtworzących je warstw, z drugiej zaś takie, w których jedność będzie bliska pełni.

Współwystępowanie kodów wizualnego i werbalnego nie świadczy jeszcze o wspomnianej jedności danego dzieła, które może być zarówno książką obrazkową, jak i ilustrowaną. Na przykład analiza niektórych książek nazywanych powszechnie obrazkowymi pozwala stwierdzić, że mamy do czynienia z książką ilustrowaną, ponieważ warstwa graficzna w książce nie buduje dodatkowych znaczeń, ale jedynie uwypukla lub urozmaica znaczenia bezpośrednio wywodzące się z tekstu. Chronologicznie i semantycznie jest wtórna wobec warstwy słownej, posługuje się natomiast

innym systemem znaków. Nie można tu mówić o równoważnej roli słowa i obrazu, ponieważ sens narzucony jest przez tekst i to jemu semantycznie podporządkowana jest warstwa wizualna. Należałoby dodać, że powyższe rozważania nie mają charakteru wartościującego, a fakt pewnej wtórności znaczeniowej obrazu względem tekstu jest naturalnym wynikiem obranej strategii i zjawiskiem zupełnie różnym od wtórności artystycznej ilustracji, która może być wadą¹.

Ciekawych spostrzeżeń na temat strategii tworzenia znaczeń dostarczają związani z książką obrazkową i ilustrowaną artyści. Śledzenie ich dokonań i analiza ich filozofii twórczości pozwalają potwierdzić wiele domysłów teoretycznych. Wybitny artysta Józef Wilkoń, opisując swoją twórczość ilustratorską, często posługuje się metaforą akompaniamentu, rozwijając przy tym myśl dotyczącą roli ilustratora względem tekstu:

Trzeba umiejętnie rozwijać sprawy, które w tekście zostały lekko zaznaczone. Nadbudowywać je wyobraźnią, dopowiadać. Trzeba stworzyć klimat, odkryć atmosferę, jaką niesie z sobą literatura, trzeba się w niej znaleźć. Wartość ilustratora nie polega tylko na tym, że jest zdolnym grafikiem i malarzem; że potrafi rzeczy atrakcyjnie przedstawić. Satysfakcja jest tym większa, gdy malarz wrażliwie czyta i wynajduje w literaturze to, co należy rozwinąć; zostawia miejsce, by tekst wypowiadał się sam; nie przedobrza; nie ilustruje dosłownie; nie bawi się w dydaktykę (Hołobut, Wilkoń 2011: 297).

Książka ilustrowana będzie zatem charakteryzować się niskim stopniem pansemantyczności, wynikającym z bezpośredniego sąsiedztwa i wzajemnego oddziaływania, a nie wielopłaszczyznowego przenikania się warstw znaczeniowych. Przywołane w rozmowie Agaty Hołobut z Józefem Wilkońmi przykłady *Pana Tadeusza* czy *Księgi dżungli* z ilustracjami artysty to dzieła wybitne pod względem ilustratorskim, niemniej ich stopień pansemantyczności jest niewielki, a ich interpretację, czy też odczytanie, narzuca przede wszystkim tekst.

Odmierna pod tym względem książka obrazkowa powstaje w wyniku rozplanowania sensów pomiędzy wszystkie elementy dzieła często już na etapie koncepcji twórczej, w związku z czym cechuje ją znacznie większa pansemantyczność. Choć pobieżny ogląd może sugerować, że mamy do czynienia z książką ilustrowaną (choćby ze względu na znaczną przewagę

¹ Krytycznie o ilustracji, która jest prostą egzemplifikacją tekstu, pisze Joanna Olech w tekście *Ilustracja dla dzieci – gust w powijkach* (Olech 2009).

ilościową tekstu nad obrazem), to wnikliwa analiza książek dla dzieci Janoscha wskazuje na wysoki stopień pansemantyczności. Sam twórca o swoich opowieściach mówi w następujący sposób, ukazując równoległość i równoczesność powstawania warstw wizualnej i werbalnej:

Najpierw wymyślam temat – na przykład ktoś dostaje list. Albo nie wraca do domu, bo spotkał jakiegoś świntucha i u niego nocuje. Potem piszę dwie strony i maluję do tego obrazek. Nie wiem jeszcze, co będzie dalej. W nocy przychodzi mi do głowy, jaki musi być dalszy ciąg (Bajorek, Janosch 2015: 229).

Choć nie jest to regułą, najbardziej pansemantyczne książki obrazkowe są często dziełami autorskimi. Co istotne dla podjętego w artykule tematu przekładu książki obrazkowej, stopień pansemantyczności danego dzieła może zasugerować wybór koncepcji przekładu. Może zasygnalizować konieczność uwzględnienia obu warstw tworzących dzieło, choć przekładowi, z oczywistych względów, będzie podlegała przede wszystkim warstwa werbalna.

Nawet pobeżna analiza opowieści wchodzących w skład tomu Shauna Tana *Zgubione, znalezione* pozwala dostrzec istotne różnice w obranych założeniach twórczych, jak również odmienne rozwiązania dotyczące relacji słowo – obraz. *Czerwone drzewo* to opowieść, którą należałoby nazwać książką obrazkową, ponieważ rozpisanie opowieści na słowo i obraz nastąpiło tu już na etapie powstawania koncepcji artystycznej, a warstwa słowna i obrazowa są nierozzerwalne. *Zguba* natomiast to przykład książki, w której słowo i obraz mogłyby istnieć niezależnie od siebie, a ich znaczenie nadal byłoby możliwe do odczytania. Choć trudno wyobrazić sobie opowieści Tana bez ilustracji, to jednak tylko w *Czerwonym drzewie* słowo jest zespolone z obrazem. Przekładając *Czerwone drzewo*, pozornie prostszy tekst pod względem formalnym, nie sposób nie odnieść się do ilustracji, ponieważ tekst oryginalny nie jest tekstem samodzielnym: powstaje w wyniku myślenia słowno-obrazowego artysty i jest ściśle zsynchronizowany z obrazem.

Książka obrazkowa w przekładzie

Co na temat specyfiki tłumaczenia tego typu literatury mają do powiedzenia przekładoznawcy? W artykule poświęconym książce obrazkowej Emer O’Sullivan (2010: 134) zauważa:

Książki obrazkowe są często błędnie uznawane przez redaktorów za mniej wymagające w tłumaczeniu. Ich przekład jest często postrzegany jako dopełnianie uroczych obrazków skąpym tekstem; pomija się przy tym takie cechy jak zwięzłość i stylistyczna finezja bardziej wyrafinowanych tekstów, które mogą być dla tłumaczy takim samym wyzwaniem jak poezja (przeł. MB).

Niekiedy, jak w przypadku twórczości Shauna Tana, „skąpy tekst i urocze obrazki” mogą przybrać formę prozy poetyckiej i przepięknych, niekonwencjonalnych ilustracji. Dodatkowo tekst i ilustracje tworzą wzajemnie dopełniającą się całość, a więc przed tłumaczem stoi zadanie odnalezienia i odczytania występujących między nimi relacji.

Zdarza się, że w przekładzie te relacje ulegają zmianie. O’Sullivan (2006) opisuje to na przykładzie tłumaczeń dwóch książek obrazkowych. Pierwszym z nich jest amerykański przekład francuskiej książki *Papa Vroum* Michela Gaya. We francuskim oryginale słowa i ilustracje opowiadają tę samą historię inaczej – tekst przedstawia perspektywę dziecięcego bohatera, podczas gdy ilustracje ukazują to, z czego bohater nie zdaje sobie sprawy, co pozwala czytelnikowi na odczytanie książki na dwóch różnych płaszczyznach. W amerykańskim tłumaczeniu natomiast sposób postrzegania świata przez dziecięcego bohatera został wyeliminowany i zastąpiony słowami narratora, który drobiazgowo objaśnia to, co jest już i tak wyraźnie widoczne na ilustracjach. W ten sposób dwie odrębne wersje tej samej historii łączą się w jedną, a głos dziecka zostaje zagłuszony (O’Sullivan 2006 114–116).

Daleko idące ingerencje w relacje między słowem i obrazem występują także w drugiej z opisywanych przez O’Sullivan (2006: 116–121) książek: *Granpa* Johna Burningham. Jest to poruszający i oszczędnie operujący słowem tekst o relacji między dziewczynką i jej dziadkiem, który pod koniec książki umiera. Najbardziej wymowna jest końcowa scena przedstawiająca dziewczynkę siedzącą naprzeciw pustego fotela. W angielskim oryginale tej scenie nie towarzyszą słowa. Niemieckie tłumaczenie zostało przekształcone w tekst sploty i sentymentalny, a w miejsce przejmującej ciszy towarzyszącej końcowemu obrazowi pojawia się dodane przez tłumaczkę zakończenie, potok słów, który ma pocieszyć czytelnika i zagłuszyć smutek po utracie bliskiej osoby. Ten sposób przetłumaczenia książki miał zresztą poważne konsekwencje. Jest to jeden z zapewne dość rzadkich przykładów cofnięcia wydawcy tłumaczenia licencji przez wydawcę angielskiego oryginału (O’Sullivan 2006: 120).

Innych przykładów zmiany relacji między tekstem a obrazem w przekładzie dostarcza Mieke Desmet (2006), opisując losy opublikowanych na Tajwanie chińskich tłumaczeń znanych książek obrazkowych: *Voices in the Park* Anthony'ego Browne'a oraz *Princess Smartypants* autorstwa Babette Cole. W tej drugiej książce tekst jest pełen niedopowiedzeń i dopiero ilustracje pozwalają czytelnikowi na interpretację poszczególnych zdarzeń. Chiński przekład natomiast szczegółowo opisuje to, co widnieje na ilustracjach, a w konsekwencji kreatywny charakter i humor oryginału zostały bezpowrotnie utracone. Relacja słowo – obraz uległa zmianie także w przekładzie słynnej książki obrazkowej Browne'a *Voices in the Park*, która ukazuje spacer po parku z perspektywy czworga różnych bohaterów. Już sam tytuł chińskiego wydania, który można przetłumaczyć jako *Gdy Nai-Ping spotkał Nai-Ping*, na pierwszy plan wysuwa dziecięcych bohaterów, pomijając dwoje dorosłych. Inna jest też typografia. Podczas gdy w oryginale odmienność głosów czworga bohaterów jest zaakcentowana za pomocą zindywidualizowanej czcionki, tłumaczenie używa standardowej typografii, co ponownie częściowo „zagłusza” głosy poszczególnych postaci. W kontekście opisywanych modyfikacji przekładowych Desmet (2006: 191) dystansuje się od idealistycznego postrzegania literatury dziecięcej jako uniwersalnych utworów, które w niezmiennym kształcie i bez przeszkód przekraczają granice pomiędzy kulturami.

O potrzebie zachowania spójności między słowem i obrazem w tłumaczeniu pisała także Riitta Oittinen (2000, 2003). Fińska badaczka przekonuje, że wpływ na odbiór książki obrazkowej może mieć na przykład użycie odmiennej czcionki (Oittinen 2000: 102–105) lub długość zdań i interpunkcja, a swoje rozważania ilustruje przekładami z klasyki książki obrazkowej *Where the Wild Things Are* Maurice'a Sendaka (Oittinen: 2003). O udanych tłumaczeniach książek obrazkowych w kontekście intertekstualności pisała Desmet (2001) na przykładzie holenderskich tłumaczeń brytyjskiej serii *The Jolly Postman*. Książką ilustrowaną natomiast zajmowały się między innymi Birgit Stolt (1978) oraz Sue Neale (2006), pokazując, jak ogromny wpływ na odbiór tłumaczenia mają ilustracje – zarówno w negatywnym (Stolt), jak i pozytywnym znaczeniu (Neale).

O przekładaniu typografii będącej integralną częścią ilustracji wspomina z kolei O'Sullivan (2006), zaznaczając, że wkomponowane w ilustracje oryginalne słowa, a więc nazwy sklepów, ulic lub nagłówki gazet, stanowią potencjalny problem dla wydawcy. Niekiedy są one zastępowane tłumaczeniem, ale bywa, że używa się przy tym nieodpasowanej graficznie czcionki,

co obniża wartość estetyczną całości. Niekiedy zaś, aby zaoszczędzić sobie kłopotu i wydatków, wydawca zachowuje obce słowa w niezmienionej formie, co z kolei może powodować brak spójności w tekście tłumaczenia (O'Sullivan 2006: 99). Aby uniknąć tego problemu, szczególnie w przypadku międzynarodowych koprodukcji, wydawcy mogą sugerować nie stosowanie wkomponowanej w ilustracje typografii już na etapie tworzenia wersji oryginalnej. O'Sullivan (2006: 101) wspomina w tym kontekście o krążącym swego czasu w niemieckich wydawnictwach dokumencie pod znaczącym tytułem „Unikanie błędów w ilustracjach i międzynarodowych wydaniach” ze wskazówkami dla ilustratorów na temat tego, jak zwiększyć szansę na publikację, dobierając typografię oraz tworząc same ilustracje. Czego zatem czynić nie należy? Tworzyć ilustracji, które przedstawiają na przykład lokalne zwyczaje i stroje, skrzynki pocztowe, kioski, taksówki, autobusy, samochody policyjne, jakiegokolwiek mundury, znaki drogowe (z wyjątkiem powszechnie rozpoznawalnych, takich jak STOP). Nie należy tworzyć ilustracji, które zawierają elementy typograficzne, trzeba więc unikać wplecionych w warstwę wizualną napisów, reklam, nazw sklepów, tytułów książek i gazet, tablic rejestracyjnych itd. (O'Sullivan 2006: 102). Celem tej strategii jest uzyskanie neutralnego kulturowo produktu, który można bez większych zmian wprowadzić na międzynarodowe rynki księgarskie. Autor analizowanych przez nas utworów, Shaun Tan, być może o tych zaleceniach nie słyszał i nie stroni od swobodnego użycia typografii, czym zajmujemy się w dalszej części artykułu.

Czerwone drzewo, czyli nierozdzielność słowa i obrazu

O *Czerwonym drzewie* Shaun Tan (2017) napisał, że „ta opowieść to ciąg odrębnych światów w obrazach, które zapraszają czytelnika do poszukiwania znaczeń na własną rękę”, dodając, że „[n]a każdym z obrazów pojawia się bezimienna dziewczynka, *alter ego* czytelnika, która przeżywa wiele trudnych chwil, bezradna wobec tego, co ją spotyka, aby pod koniec opowieści odzyskać odrobinę nadziei” (przeł. MS). Lapidarny tekst, często składający się jedynie z fragmentów zdań, nie jest tekstem narracyjnym w ścisłym znaczeniu tego słowa, ale raczej szkicowym zapisem monologu wewnętrznego małej bohaterki. Tekst posiada cechy scenariusza, który rozwija się i jest dopełniany poprzez obraz zajmujący większą część rozkładówki. Jego potencjał interpretacyjny ujawnia się dopiero w zetknięciu

z sąsiadującym obrazem, a ich wzajemne ożywienie buduje dramaturgię *Czerwonego drzewa*. Ani tekst, ani obraz nie są znaczeniowo samowystarczalne. W tym wypadku obraz staje się przepelnioną symbolami scenerią, na tle której rozgrywa się opowiadana historia, a tekst uruchamia w czytelniku myślenie i współodczuwanie na poziomie zarówno przedstawionych emocji, jak i ucieleśnionego doświadczenia, przede wszystkim poprzez szereg odniesień do świata zmysłów. Dzięki warstwie fonetycznej i onomatopejom tekst *Czerwonego drzewa* charakteryzuje bohaterkę i jednocześnie zaprasza czytelnika do skupionego „wysłuchania się” w przedstawioną postać. „Brzmi” cicho, miękko i łagodnie, a w kilku fragmentach przepojony jest nutą rezygnacji. Tym samym zachęca czytelnika do empatii i współgra wizerunkowo z nakreślonym w obrazach portretem nieśmiałej i zagubionej bohaterki, która na większości ilustracji ma opuszczoną głowę i niewidoczne usta.

Nawiązując do spostrzeżeń O’Sullivan (2010: 134) o podobieństwach – z punktu widzenia przekładu – między tekstem w książce obrazkowej a poezją, można dostrzegać poetyckość *Czerwonego drzewa* w tym, że tekst domaga się pogłębionej interpretacji opartej na warstwie brzmieniowej, wizualnej i semantycznej. W przypadku *Czerwonego drzewa* decydujące wydaje się zachowanie melodyjności tekstu oraz niełatwej do zdefiniowania ekwiwalencji emocjonalnej i empatii wobec przeżywającej trudne chwile dziewczynki. W przypadku polskiego tłumaczenia *Czerwonego drzewa* drobne różnice pomiędzy przekładem a oryginałem sprawiają, że subtelnym zmianom ulega wizerunek głównej bohaterki, warstwa sensorycznych odniesień, jak również to, że niektóre z obrazów być może trudniej jest zinterpretować.

W oryginale *Czerwone drzewo* rozpoczyna się od słów²: *sometimes the day begins with nothing to look forward to/ and things go from bad to worse*, co tłumacz Jacek Drewnowski przełożył jako „niektóre dni od początku nie zapowiadają niczego dobrego/ jest źle i robi się coraz gorzej”. Formalnie rzecz biorąc, można uznać tłumaczenie za poprawne, choć fraza „niektóre dni od początku nie zapowiadają niczego dobrego” wydaje się rodzajem stereotypowego języka kojarzonego z dość konwencjonalną literaturą dla dzieci i młodzieży, na przykład początkiem opowieści o perypetiach dziecka, które wpada w nie lada kłopoty na skutek serii niefortunnych zdarzeń. Być może z ilustracją przedstawiającą pogrążoną w głębokim smutku, pozbawioną nadziei, przyciszoną dziecięcą bohaterkę bardziej współgrałby inny

² W omawianych książkach brak paginacji.

przekład: „Są takie dni, kiedy na nic nie czekam i jest mi coraz trudniej”. Choć właściwości fonetyczne języka polskiego utrudniają tłumaczowi zadanie, być może te słowa zabrzmiałyby bardziej melodyjnie i miękko, a choć w proponowanym przekładzie wprowadzony zostaje nieobecny w oryginale narrator pierwszoosobowy, uzyskujemy większą ekwiwalencję psychologiczną i emocjonalną³ tych fragmentów, które precyzyjniej charakteryzują przedstawioną postać. Podobnie, idiomatyczne *things go from bad to worse* przetłumaczone jako „jest źle i robi się coraz gorzej” jest nazbyt dosłowne i pozbawione brzmieniowej łagodności oryginału. Odmiennie wydaje się w polskim przekładzie frazowanie tekstu, które w oryginale również spełnia funkcje charakteryzujące – mowa tu o wspomnianej już nucie rezygnacji i dominującej łagodności przekazu. Dla przykładu: zdanie rozpoczęte na wcześniejszej rozkładówce i kontynuowane na następnej (*the world is a deaf machine/ without sense or reason*) jest wyraźniej rozdzielone („świat jest jak bezduszna maszyna/ nie ma sensu ani przyczyny”).

W kontekście tłumaczenia *Czerwonego drzewa* potencjalnym problemem jest nie tylko oddanie emocjonalnych i psychologicznych aspektów oryginalnego tekstu, ale również konieczność uzgodnienia przekładu z towarzyszącym mu obrazem, by zachować możliwie bogatą paletę skojarzeń i odniesień, które niósł z sobą tekst oryginalny. Istotnym elementem *Czerwonego drzewa* jest skomplikowana siatka odniesień zmysłowych, zwłaszcza związanych z głosem (bycie słyszalnym i zagłuszonym) i dźwiękiem (np. akustyka przestrzeni zamkniętej). Trzeba przyznać, że większość z tych odniesień ukazują ilustracje, ale niektóre są równie mocno zaakcentowane w tekście i tak zachęcają odbiorcę do współodczuwania. Nie do końca trafne wydaje się w związku z tym przełożenie frazy *the world is a deaf machine* jako: „świat jest jak bezduszna maszyna”, i zastąpienie kluczowego tutaj słowa *deaf* przymiotnikiem „bездuszna”. Sąsiadująca ilustracja metaforycznie rozwija niejasne na pierwszy rzut oka znaczenie słowa *deaf*, ukazując świat jako głuchy (na prośby czy potrzeby zamieszkujących go ludzi), ale także ogłuszający.

Powyższy przykład sygnalizuje, jak tłumaczenie może wpłynąć na ograniczenie poszukiwań interpretacyjnych odbiorcy. Obrazy w *Czerwonym drzewie* są bardzo sugestywne, ale sąsiadujący z nimi tekst może uruchomić

³ O ekwiwalencji emocjonalnej w przekładzie inspirująco pisze Jerzy Jarniewicz (2014) w artykule *Czy tłumacz może pozwolić sobie na czułość? Spieszczenia a ekwiwalencja emocjonalna w przekładzie literackim*.

lub, odwrotnie, utrudnić poszukiwanie szerszych odniesień. Dzieje się tak w przypadku ilustracji przedstawiającej główną bohaterkę w towarzystwie osobliwych postaci na oświetlonej scenie, wokół której kłębi się tłum w czarnych melonikach. W oryginale ilustracji towarzyszy stwierdzenie: *sometimes you just don't know what you are supposed to do*, co zostało oddane w przekładzie jako: „czasem po prostu nie wiesz, co zrobić”. Być może tłumaczenie „czasem po prostu nie wiesz, czego od ciebie oczekują / czego się od ciebie oczekuje” pozwoliłoby trafniej uchwycić intencję wypowiedzi: bohaterka nie rozumie konwencji, nie zna zasad, które są powszechnie znane. Taki przekład zwróciłby uwagę czytelnika na kontekst tej sceny, jak również na zawarte w niej odniesienia malarskie (ilustracja ta jest prekomponowanym cytatem z obrazu *Nauczyciel* René Magritte'a) i w ten sposób umożliwił interpretację tej dziwacznej i niepokojącej sceny przez pryzmat nieprzyjaznej szkoły i braku porozumienia pomiędzy bohaterką a nauczycielami/urzędnikami.

Zguba, czyli tęsknota za wyobraźnią w sformatowanym świecie

Druga z analizowanych przez nas historii zamieszczonych w tomie *Zgubione, znalezione* nosi tytuł *Zguba*. Jest to opowieść o zamieszkującym szary, monotony świat młodym człowieku, który pewnego dnia znajduje tytułową zgubę, ni to stworzenie, ni to maszynę, przypominającą ośmiornicę poruszającą się na szarozielonych mackach, zamkniętą niczym w skorupie w wielkim czerwonym bojlerze. W sugestywnie namalowanym przez Shau-na Tana świecie wszystko jest przewidywalne i schematyczne, poukładane i uporządkowane, a mieszkańcy oraz elementy architektury przypominają trybiki w olbrzymiej maszynerii. Główny bohater wędruje ze zgubą po bezbarwnym, szablonowym świecie, szukając dla niej odpowiedniego miejsca, w końcu rozstaje się z nią i rusza własną drogą. *Zguba* to zatem opowieść o tęsknocie za wyobraźnią i ciekawością świata oraz o poczuciu wyobcowania i niedopasowania w „sformatowanym” świecie.

Użycie języka w *Zgubie* można rozpatrywać na dwóch różnych płaszczyznach. Tekst główny, a więc samo opowiadanie, utrzymany jest w tonie konwersacyjnym i napisany kolokwialnym językiem młodzieżowym. Na przykład, narrator rozpoczyna od słów: „*So you want to hear a story? Well, I used to know a whole lot of pretty interesting ones*”, by na jednej z ostatnich stron oznajmić: *Well, that's it. That's the story*. Dominują określenia należące

do języka potocznego, np. *a whole lot of pretty interesting ones* albo *plus I felt kind of sorry for it*, oraz częste wtrącenia (wypełniacze), takie jak *so, well, I mean, I guess*. Polskie tłumaczenie zachowuje kolokwialny ton wypowiedzi, choć wydaje się on niekiedy nieco bardziej formalny niż w wersji angielskiej. Na przykład otwierające zdanie *So you want to hear a story?* zostało przetłumaczone jako „Zatem chcesz posłuchać opowieści?”; zamiast kolokwialnej partykuły „więc” lub „a więc” użyto tutaj „zatem”, kojarzonego z językiem bardziej formalnym, literackim i akademickim. W innym miejscu zdanie *Too busy discussing current events, I guess*, a więc na przykład: „Pewnie byli zbyt zajęci omawianiem bieżących spraw”, zostało oddane jako „Byli zbyt zajęci omawianiem bieżących zdarzeń”; jest to ponownie zdanie poprawne, ale utrzymane w stylu odrobinę bardziej formalnym, niż wymagałby tego kontekst, i pozbawione ekwiwalentu angielskiego wtrącenia *I guess*. Tego rodzaju subtelne różnice sprawiają, że język polskiego tłumaczenia staje się niekiedy trochę bardziej formalny, przypominając rozumiany stereotypowo tak zwany język książkowy.

Druga płaszczyzna, na której możemy rozpatrywać język *Zguby*, to szereg towarzyszących opowiadaniu tekstów wkomponowanych w ilustracje – hasła, ogłoszeń, definicji, pojedynczych słów lub całych zdań, które podkreślają schematyczność opisywanego świata. Jako przykłady mogą posłużyć: „Nie możesz znaleźć regulatora tranzystorowego C56/b z pasującym do niego wirnikiem uzbrojonym, kiedy akurat go potrzebujesz?” albo „Pamiętaj: nigdy nie podpisuj zezwolenia na homologację urządzenia automatycznego, jeśli nie złożyłeś wniosku o instalację hydrauliczną zgodnie z paragrafem 32b Kodeksu postępowania serwisowego”. Powyższe przykłady to fragmenty reklam gazetowych, które zajmują całą stronę książki i są doskonale widoczne i łatwe do odczytania, podobnie jak tekst samego opowiadania.

Jednak bardziej interesujące z perspektywy przekładoznawczej wydają się wkomponowane w ilustracje rozliczne słowa, hasła i zdania, które na pierwszy rzut oka nie są zauważalne, dziesiątki słów ukrytych na „peryferiach” tekstu opowiadania, przykład połączeń werbalno-wizualnych, które McCloud określił mianem „montażowe”. Część tych słów przetłumaczono, część pozostawiono w oryginale. Słowa przetłumaczone są w polskim wydaniu perfekcyjnie wkomponowane w ilustracje, z zachowaniem oryginalnej szaty graficznej i kolorystyki. Na przykład, w ilustracje wpleciono takie słowa jak: *entropy* („entropia”), *department of odds and ends* („urząd ds. gratów i szpargałów”), *quality check* („kontrola jakości”), *buy sensible shoes* („kupuj praktyczne buty”), *coefficient of correlation, the*

standard deviation („współczynnik korelacji, odchylenie standardowe”), *basic physics* („podstawy fizyki”), *state sponsored thought for today: let the market decide* („rządowa myśl dnia: niech decyduje rynek”), *today is the tomorrow you expected yesterday* („dzisiaj jest jutrem, na które czekałeś wczoraj”), *displacement* („dyslokacja”), *permutations and combinations* („permutacje i kombinacje”), *the theory of quadratic equations* („teoria równań kwadratowych”), *indeterminate equations of the first degree* („równania nieoznaczone pierwszego stopnia”), *surveillance* („nadzór”) i *conclusions and criticisms* („wnioski i uwagi krytyczne”).

Tego rodzaju słów jest w tomie znacznie więcej. Część z nich pochodzi z podręcznika ojca Shauna Tana, pozostałe to na przykład ogłoszenia, slogany, napisy na murach i witrynach sklepowych, pieczętki, tytuły i nagłówki. Niektóre zapisane są do góry nogami, innych nie sposób odczytać w całości, ponieważ są częściowo ukryte za sąsiadującymi z nimi słowami lub elementami ilustracji. Zarówno w oryginale, jak i tłumaczeniu te rozrzucone peryferyjne słowa zapraszają czytelnika do ich odszukiwania i współtworzenia znaczeń.

Od strony tłumaczeniowej tego rodzaju językowo-graficzny kolaż jest bardzo ciekawy z kilku powodów. Spolszczone słowa wkomponowane w ilustracje można spotkać w tłumaczonych książkach dla dzieci i w komiksach, ale sporadycznie na taką skalę i oddane z podobną finezją i dbałością o szczegóły w tłumaczeniu. Nasuwają się pytania: kto przetłumaczył te słowa (tłumacz tomu jako całości, któryś z redaktorów, a może jeszcze ktoś inny?), kto zdecydował, że warto to zrobić, i jak ten proces wyglądał. W jaki sposób tłumacz komunikuje grafikowi, co należy przetłumaczyć i gdzie umieścić tekst w sytuacji, gdy słowa „tańczą” i „stoją na głowie”, rozrzucone po zakamarkach i marginesach stron oryginału? W przypadku tłumaczenia zwykłego dokumentu tekstowego komentarz do słowa lub zdania można dodać na marginesie dzięki funkcji „recenzja”; tłumacząc tekst za pomocą narzędzi CAT, komentarz można dodać do wybranego segmentu, natomiast skanatorzy, zajmujący się amatorskim tłumaczeniem komiksów w sieci, mają własny kod wymiany informacji między tłumaczem i grafikiem na temat poszczególnych dymków i kadrów (Borodo 2017: 189). Zastanowiło nas, jak ten proces wyglądał w przypadku tłumaczenia tomu Shauna Tana.

Nasze pytania spotkały się z życzliwym przyjęciem ze strony redakcji Kultury Gniewu. Proces tłumaczenia *Zguby* opierał się na współpracy tłumacza i redaktorów. Tłumacz przetłumaczył tekst główny, a tłumaczeniem pojedynczych słów zajęła się redaktorka Monika Skrzyńska. Shaun Tan nie

podał żadnych wskazówek co do tego, które słowa będące elementem szaty graficznej należy przetłumaczyć. Decyzje podejmowali zatem redaktorzy w drodze konsensusu. Wkomponowywaniem polskich słów w szatę graficzną polskiego tłumaczenia zajmował się grafik, a komunikacja między redaktorem a grafikiem w zakresie tego, gdzie na stronie umieścić dane tłumaczenie, była możliwa dzięki genialnemu w swej prostocie rozwiązaniu, czyli zastosowaniu kalki. Najpierw redaktorka w odpowiednich miejscach nanosiła na kalkę polskie tłumaczenie, a następnie grafik otrzymywał zarówno książkę, jak i kalkę, dzięki czemu wiedział, gdzie i jak dana fraza powinna zostać naniesiona.

Z jednej strony wspomniane słowa dopełniają atmosferę sformatowanego, zindustrializowanego świata i wzbogacają tekst dla czytelnika, który chciałby dłużej delektować się książką. Z drugiej strony tworzą jedynie tło tekstu głównego i nie przykuwają uwagi przy pobieżnym czytaniu. Przekładanie tych peryferyjnych słów nie jest zatem absolutnie niezbędne, a mimo to przed przekazaniem tego tomu w ręce polskiego czytelnika redaktorzy zdecydowali się na finezyjne graficzne dopracowanie tekstu wkomponowanego w ilustracje. Ta strategia wydawnicza jest zauważalna także, choć na mniejszą skalę ze względu na specyfikę oryginałów, w pozostałych dwóch opowieściach zawartych w tomie *Zgubione, znalezione*, a także w innych publikacjach Kultury Gniewu, na przykład w zbiorze opowiadań Shauna Tana *Opowieści z najdalszych przedmieść*.

Zakończenie

Powyższa analiza przekładów wybranych książek obrazkowych Shauna Tana na język polski stanowi jedynie zarys problemów, które mogą się pojawić w tłumaczeniu tego typu literatury. Wiele z nich to zagadnienia znane badaczom przekładu literackiego, takie jak odmienne sposoby rozumienia ekwiwalencji. W przypadku *Czerwonego drzewa* kluczowe wydaje się zachowanie trudnej do zdefiniowania ekwiwalencji fonostylistycznej i emocjonalnej, dotyczącej zarówno portretu psychologicznego bohaterki, jak i wywołania empatii wobec przeżywającej trudne chwile dziewczynki. Innym ciekawym obszarem badań w dziedzinie tłumaczenia literatury wizualnej są stojące przed wydawnictwem wyzwania dotyczące rozumianego w najbardziej dosłownym sensie „słowa w obrazie”, a więc elementów tekstu wkomponowanych bezpośrednio w ilustracje, których odtworzenie w nowej

wersji językowej zależy od współpracy tłumaczy, grafików i redaktorów. W tym kontekście analizowane w artykule opowieści obrazkowe zawarte w tomie *Zagubione, znalezione* ukazują wartość kreatywnej pracy, jaką wykonał wydawca, przygotowując tom dla polskiego czytelnika.

Bibliografia

- Agosto D.E. 1999. *One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Storybooks*, „Children’s Literature in Education” 30 (4), s. 267–280.
- Bajorek A., Janosch 2015. *Heretyk z familoka. Biografia Janoscha*, Kraków: Znak.
- Birek W. 2004. *Główne problemy teorii komiksu*, praca doktorska, Uniwersytet Rzeszowski.
- Borodo M. 2017. *Translation, Globalization and Younger Audiences: The Situation in Poland*, Oxford: Peter Lang.
- Cackowska M. 2010. *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej dla dzieci w Polsce – część I, II i III*. www.ryms.pl/artykul_szczegoly/12/czym-jest-ksiazka-obrazkowa-o-pojmowaniu-ksiazki-obrazkowej-dla-dzieci-w-polsce-czesc-i-ii-i-iii.html [dostęp: 20.11.2017].
- 2014. *Gdyby babcia miała wąsy... W odpowiedzi na prowokację Jerzego Szylaka*, „Zeszyty Komiksowe” 17, s. 43–47.
- Desmet M. 2001. *Intertextuality/Intervisuality in Translation: The Jolly Postman’s Intercultural Journey from Britain to the Netherlands*, „Children’s Literature in Education” 32 (1), s. 31–43.
- 2006. *Road Blocks and Broken Bridges: Translations of Picture Books into Chinese*, w: P. Pinsent (red.), *No Child Is an Island: The Case for Children’s Literature in Translation*, Lichfield: Pied Piper Publishing, s. 191–200.
- Doonan, J. 1983. *Looking at Pictures in Picture Books*, Exeter: Thimble Press.
- Hołobut, A., Wilkoń J. 2011. *Sztuka akompaniamentu. Z Józefem Wilkoniem rozmawia Agata Hołobut*, „Przekładaniec” 22–23, s. 295–306.
- Jarniewicz J. 2014. *Czy tłumacz może sobie pozwolić na czułość? Spieszczania a ekwiwalencja emocjonalne w przekładzie literackim*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 23/43, s. 293–304.
- Lewis D. 2001. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*, London: Routledge/Falmer.
- McCloud S. 1994. *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: Harper Perrenial.
- 2015. *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa: Kultura Gniewu.
- Neale S. 2006. *Daniel Pennac’s „Eye of the Wolf?”: An Insight into Other Cultures*, w: P. Pinsent (red.), *No Child Is an Island: The Case for Children’s Literature in Translation*, Lichfield: Pied Piper Publishing, s. 214–218.
- Nikolajewa M., Scott C. 2001. *How Picturebooks Work*, New York: Garland Publishing.

- Nodelman P. 1988. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, Athens–London: The University of Georgia Press.
- Oittinen R. 2000. *Translating for Children*, London: Garland Publishing.
- 2003. *Where the Wild Things Are: Translating Picture Books*, „Meta” 48 (1–2), s. 128–141.
- Olech J. 2009. *Ilustracja dla dzieci – gust w powijakach*, w: G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając (red.), *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci – perspektywy badawcze – problemy animacji*, Warszawa: Wydawnictwo SBP, s. 337–342.
- O’Sullivan E. 2005. *Comparative Children's Literature*, London: Routledge.
- [1998] 2006. *Translating Pictures*, w: G. Lathey (red.), *The Translation of Children's Literature: A Reader*, Clevedon: Multilingual Matters, s. 113–121.
- 2010. *More than the Sum of Its Parts? Synergy and Picturebook Translation*, w: E. Di Giovanni, Ch. Elefante i R. Pederzoli (red.), *Écrire et traduire pour les enfants / Writing and Translating for Children*, Bruxelles: Peter Lang, s. 133–48.
- Przybyszewska A. 2015. *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Raszewski Z. 1997. *Mój świat*, Warszawa: PIW.
- Schwarz J.H. 1982. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, Chicago: American Library Association.
- Sipe L.R. 2012. *Revisiting the Relationships between Text and Pictures*, „Children's Literature in Education” 43, s. 4–21.
- Sikorska M. 2014. *Picturebooki i komiksy: koń jaki jest, każdy widzi?*, „Zeszyty Komiksowe” 17, s. 14–16.
- Stolt B. 1978. *How Emil Becomes Michel: On the Translation of Children's Books*, w: G. Klingberg, M. Orvig, A. Stuart (red.), *Children's Books in Translation: The Situation and the Problems*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, s. 130–146.
- Szyłak J. 2014. *Notatki o książkach obrazkowych*, „Zeszyty Komiksowe” 17, s. 4–13.
- 2014. *Notka 8 albo odpowiedź na tekst Małgorzaty Cackowskiej*, „Zeszyty Komiksowe” 17, s. 48–49.
- Tan S. 2011. *Lost & Found*, Sydney: Arthur A. Levine Books.
- 2014. *Zgubione, znalezione*, Warszawa: Kultura Gniewu.
- *Picture Books* [online]. Shaun Tan. <http://www.shauntan.net> [dostęp: 6.05.2017]
- Woszczak M. 2016. *Picturebook w rękach edytora – próba definicji i charakterystyki, problemy badawcze i wstępne hipotezy*, w: E. Czernatowicz (red.), *XIII Warsztaty Młodych Edytorów*, Kraków, 29–47, <https://issuu.com/kneuj/docs/wme-rabka-zdroj-2015> [dostęp: 20.11.2017].
- Zabawa K. 2013. *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Kraków: Akademia Ignatianum – Wydawnictwo WAM.
- Zając M. 2008. *Książka obrazkowa – próba definicji gatunku*, w: H. Filip (red.), *Nowe trendy w literaturze i ilustracji dla dzieci. Książka obrazkowa*, Kołobrzeg, s. 46–50.